

Vera Barros, Tomás

Leónidas Lamborghini y la poesía viral

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Vera Barros, T. (2009) *Leónidas Lamborghini y la poesía viral [en línea]*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3629/ev.3629.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Leónidas Lamborghini y la poesía viral

Tomás Vera Barros
Universidad Nacional de Córdoba / Secyt

Resumen

En el marco del estudio de los procedimientos e instrumentos retóricos de la obra poética de Leónidas Lamborghini —obra compleja y proteica como pocas—, el volumen *Carroña última forma* (2001), una *summa* de experimentación formal de escritura poética y de problemas críticos derivados, se muestra como un desafío para la tipología de los géneros y para los estudios de la poesía argentina y contemporánea en general.

Los caminos creativos recorridos por Lamborghini en cinco décadas —reescritura, parodia y grotesco principalmente— desembocan en un novedoso método: el que hemos llamado de la “viralización” de la poesía. De acuerdo con el modelo de los virus biológicos, este procedimiento opera sobre la desestabilización del sistema literario y el “contagio” de distintos *corpora* poéticos y narrativos, manifestándose, entre otros modos, en la presión y ruptura sobre los modelos discursivos, la fractura del verso y de la sintaxis hasta su casi extinción, hasta la putrefacción de la propia obra.

La poética de la carroña —cuerpo muerto en el que bulle la fauna cadavérica— y la técnica de la viralización son los procedimientos centrales de una poética formalmente extremada que pone en entredicho la categoría de verso y de estrofa, la métrica, la noción y dirección de lectura, la posibilidad de la cita y la práctica de la marginalia.

Palabras clave: poesía argentina — post-experiencia — virus — experimentación formal — estética

En el marco del estudio que llevamos adelante sobre los procedimientos formales de la poética de Leónidas Lamborghini —autor que nos desafía con una obra compleja y mutante—, el volumen *Carroña última forma* (Lamborghini 2001) se destaca como una *summa poética* que dispara problemas críticos que desafían la tipología discursiva, el modelo de género (Todorov 2004) y los estudios críticos existentes sobre poesía argentina contemporánea.

Lamborghini, con el procedimiento de la reescritura y el de la parodia, violentó textos ajenos. Y los propios fueron incómodos para los cánones, las generaciones y las escuelas literarias. Para evitar la cristalización creativa y crítica de su obra, en el año 2001, cuando le ofrecieron una edición antológica o de obra completa, Lamborghini esquivó el esclerosamiento con un “disímil collage de sus disímiles libros” producidos en casi medio siglo.

Los caminos creativos recorridos por Lamborghini en cinco décadas de producción sostenida son por todos conocidos: la reescritura, la parodia y el grotesco. Pero con la edición de *Carroña...* ocurrió algo diferente, imprevisto, que fue tan interesante como desatendido. Este libro propone y exhibe un procedimiento novedoso: el de **la viralización de la poesía**.

Siguiendo el comportamiento de los virus biológicos, este procedimiento desestabiliza el sistema literario y contagia *corpora* poéticos y narrativos propios y ajenos, manifestándose, entre otras formas:

—en una presión sobre los tipos discursivos (los fuerza hasta el límite de su identidad);
—en la quebradura del verso y de la sintaxis, prácticamente hasta hacerlos desaparecer.

Hay en este proceder, entonces, una degradación física de la materialidad de la lengua y de las formas poéticas.

Ubico esta obra y su poética dentro del relato o ciclo de la literatura “post-histórica” o “de la post-experiencia”. Sintéticamente: hay un paradigma de **Escrituras de la Era de la experiencia** que aloja al mito, la épica, la narración oral en sus distintas formas, la poesía lírica, el cuento y la novela (esta última, como propone Walter Benjamin en “El narrador” (1991), es la que marca la crisis y la separación definitiva de narración y experiencia). Y hay un paradigma que lo sucede, el de las **Escrituras de la post-experiencia** (entre las que ubicamos la poesía viral de Lamborghini). Este paradigma es una rama del **arte post-histórico** –según las tesis que Arthur Danto despliega en *Después del fin del arte* (2003). En esta fase “post-histórica”, en la que existen innumerables caminos para la producción artística y ninguno es más privilegiado que el resto (Danto 2003), la pureza y el refinamiento de los medios de representación y los estilos fueron olvidados –cuando se agotó el relato del desarrollo de los medios de representación como meta o realización del arte.¹ Esta culminación y refundación es lo que lleva a postular un arte después de ese “fin del arte”.

Particularmente, en el ámbito del discurso literario, esto presenta un núcleo problemático: hay un momento difuso de la historia de la cultura occidental en que la *narración* (con los valores y funciones que Benjamin (1991, 1999, 1989) le asigna: transmisión de la sabiduría, de la tradición, de los valores comunitarios, reconocimiento y construcción de la autoridad), la *narración* se transforma en *literatura*, en novela, es decir, pertenece al ciclo del arte romántico hegeliano –en el que se manifiestan los “espíritus individuales” y no “el Espíritu”; en el que ya no se revela la Verdad (Hegel 2007). Por otra parte, y dentro de la misma problemática, en “Infancia e historia” (2001) Giorgio Agamben nos lleva a concluir que la disolución de la experiencia del hombre contemporáneo –de etiología múltiple, sistemática e inevitable según sus investigaciones– desemboca en la inviabilidad de su puesta en discurso. Es decir que, en el camino irreversible de su destrucción, la experiencia se vuelve incommunicable. Eso nos deja frente a acontecimientos puros sin trascendencia; experiencia que no puede ser comunicada; escritura sin experiencia; y literatura (arte) sin Verdad. La poética de Lamborghini parece recostarse con comodidad sobre este contexto de la post-experiencia, en el que no hay experiencia comunicable (Benjamin, Agamben), ni estilos que seguir o corromper, ni tradiciones que continuar o renovar (Danto).

§

¿Cuál es el peso de los contextos sobre su obra? ¿Cómo se resuelve la política en la forma del poema? Ya en la década del 50 Lamborghini se planteaba “una escritura política (...) en la que los problemas del estilo y de la política fueran una sola cosa a resolver” (Zapata s/f). En los 70, “La ideología (...) ahí está hecha... se ha procurado que no invadiera. No está utilizado ahí el poema, sino que (la) utiliza (...) para meterla en la máquina del poema: asimilarla” (Raimondi 2007).

Para Leónidas Lamborghini la Historia Política del país es la fuerza que encauzó su escritura y la determinó. Como “gesta”, como búsqueda de respuestas a los conflictos sociales y políticos, esa presión resultó en distintos métodos creativos (entre ellos, la violencia sobre los tipos discursivos, sobre el verso, la sintaxis, etc.) y resultó también en una actitud: el grotesco, la caricatura y la parodia, que remedan y

¹ Lo que ocurrió con la aparición del Arte Pop (alrededor de 1965): se canceló el gran relato de la historia progresiva del arte, que había llegado a su último aliento con el expresionismo abstracto (los goteos de Jackson Pollock) y con la pintura monocromática (las series de pinturas blancas de Robert Ryman).

desautorizan al modelo, al sistema y al poder.² La convivencia crítica de estos elementos son presión y ahogo, pero a la vez una tarea y un destino. Declara Lamborghini:

La Política y la Historia del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum* contra el cual se lucha. Poesía, relato, narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobreesfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión. En rigor de verdad, más cercana o más lejana, la Política y la Historia Política siempre han estado haciendo esa presión sobre mi trabajo (Lamborghini 1995).

Esa búsqueda forzada por una “presión”, ese destino impulsado por la política y por el poder abandona por un tiempo breve la parodia y se concentra en la materialidad de la lengua poética para radicalizar el balbuceo y el jadeo que había planteado ya en *Al público* (Lamborghini 1957) y que se había **estilizado y abandonado** en un mismo movimiento en el poemario *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (Lamborghini 1988). *Carroña última forma* (2001) es una representación lingüística del caos, de ruinas, de degradación. Como ha dicho Lamborghini:

Yo creo que lo que ha buscado uno es siempre una violencia sobre el lenguaje. Descargar la violencia de esta sociedad sobre el lenguaje. Yo veo eso. Veo la violencia. “Miren lo que hicieron ustedes: está todo roto”. (Raimondi 2007).

§

En el paratexto “Mosaico móvil” (un prólogo del autor a la edición de *Carroña última forma*), Lamborghini dice haber llegado al final de un camino: la última estación antes de las Obras Completas. Es decir que está cerca del esclerosamiento al que por tanto tiempo ha combatido; se acerca a la legitimación y al protagonismo que por tanto tiempo le fueron esquivos. Esto le preocupa porque será presa del mismo movimiento del que escapó desde sus primeros libros: con la publicación de una Obra Completa, su poesía tendrá una edición establecida, fija, y su escritura quedará “inmóvil”. La “canonización” es algo de lo que siempre parece haber huido en su carrera: son síntomas de esto las reelaboraciones de sus textos, la prescindencia de todo lirismo, el uso del humor como instrumento de crítica, la evitación de la solemnidad...

Carroña última forma es un “collage” preparado para “evitar la lápida”, el ordenamiento, la catalogación: “...en cambio del ordenamiento mortífero de la sucesión almanaqueil en el tiempo bajo (...) lapidario rótulo, elijo el disloque. La fractura...” (2001: 12).

Sin embargo, no se trata de callar o de abandonar la escritura. “A un solo paso de mis obras completas me he visto en este cuerpo verbal en descomposición, como en una última forma de vida que, como tal, seguía bullendo” (Lamborghini 2001: 11).

La figura que adopta entonces para “reiniciar” su poética (recordemos la refundación del arte post-histórico) y para seguir habitando los márgenes es **la carroña**: la muerte que genera vida, la degradación final del cuerpo que produce —y es huésped— de larvas y gusanos.

² Esto se puede ver en numerosos títulos, como *Tragedias y parodias* (1994), *La risa canalla* (2004), *Personaje en penehouse* (1999).

La carroña como fuente de vida tiene un antecedente en la poesía de Baudelaire, en el poema “Una carroña” (1995):

Zumbaban las moscas sobre ese vientre pútrido,
del cual salían negros batallones
de larvas que manaban como un líquido espeso
por aquellos vivientes andrajos.

Todo ello descendía y subía como una ola,
o se lanzaba chispeante;
se hubiera dicho que el cuerpo, hinchado por un aliento vago,
vivía y se multiplicaba.
(énfasis agregado)

§

La carroña sirve entonces para imaginar un modelo, una técnica y un cuerpo textual.

Carroña última forma es un repaso (o un paseo) por su obra y sus tópicos, series y procedimientos, en el que **la forma** está muy tensionada. O incluso *descompuesta*: la noción de “forma poética” está tan forzada y violentada que se llega al extremo de ponerse en entredicho la categoría de verso y de estrofa, la métrica, la noción y la dirección de lectura, la posibilidad de la cita y la práctica de la marginalia.

Retomemos: el poeta ve su obra previa a la publicación de *Carroña última forma* como un cuerpo muerto... ¿Como un corpus obsoleto?, ¿como una técnica rebelde y destructiva como la reescritura, que se ha convertido ahora en modelo? Responde Lamborghini a estas preguntas: “cuando la ruptura se instala, se pierde el goce; el goce de estar a la intemperie, ahí, con el Modelo patas arriba” (Raimondi 2007).

Ese cuerpo muerto debe recibir como en el poema de Baudelaire “un aliento vago”, “un soplo indecible” (*souffle vague*) para vivir y multiplicarse. Este soplo inefable que revive es lo que Lamborghini llama “el disloque, la fractura”. Expresarlos “es lo que he venido intentando en todo lo que he hecho” (2001: 11). ¿Y cuál es el resultado de esos intentos, materializados en *Carroña última forma*?

Resultados:

1. Una última y nueva forma (decimos “última” en el sentido de “final”)

La morfología del verso y la métrica están quebradas hasta la mínima expresión. En algunos casos, el “verso” consta de una letra, un fonema, un sonido o un signo de puntuación. Otras veces se trata de sólo una sílaba o una “proto-sílaba” (es decir, la formación de un “verso” con dos o tres letras que no alcanzan a conformar una sílaba). Una métrica imposible, porque no existen las sílabas; “estrofas” que dibujan columnas tortuosas, ondulantes... como los gusanos del cuerpo podrido, de la carroña, “del que salían negros batallones / de larvas que manaban como un líquido espeso / por aquellos vivientes andrajos” (Baudelaire “Una carroña”: 1995).

Pero *Carroña última forma* también es la exhibición de una técnica poética; la forma surgida de la poesía-carroña obedece a una práctica específica. Como un virus, se corrompe a la poesía como la conocemos (es decir, la tradición poética occidental) y se inutilizan las posibilidades y libertades expresivas conquistadas por el verso libre. Como nueva poesía (o poesía de la post-experiencia), éstos son algunos de sus atributos: es in-pronunciable, in-subrayable, in-citable, in-anotable... “Yo en *Carroña*

última forma jugué con eso también: un poema que no se pudiera leer” (Raimondi 2007).

2. Una manera caótica e irreverente de compendio de la propia obra

Rastreando las huellas, se puede encontrar la interpolación de textos publicados anteriormente: encontramos en *Carroña...* fragmentos de *Partitas* (1972), de *Episodios* (1980), de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1980)...

3. Nuevos ensayos de reescritura

No sólo se compendia la obra pasada, sino que se agregan, tal vez como burla a las estrategias de mercado (marketing editorial), un trabajo inédito: la reescritura demencial (como una partita musical o una *jam session*) de un fragmento de *Los siete locos* de Roberto Arlt:

Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde. Lo esperaban el director, un hombre de baja estatura, morrudo, con cabeza de jabalí.

Lamborghini:

-al	pa	cu	ra	lo
so	so	ando	ba	s
al	pa	vi	n?	en
so:	y	o	¿y/o	cris
a	llí	a	en	to
l	os	os	t	ala
os	en	en	r	d
en	cris	cris	ar	o
to	ala	to	o	s
ala	do	ala	no	jap
do	s	do	e	on
s	jap	s	n	eses
jap	one	tr	a	co
o	se	r	a	n
ne	s	a	l	l
se	a	l	l	os
s	l	l?	l	cab
cu	l	su	el	ellos
and	f	c	el	tot
o	co	a	l	al
la	n	b	men	t
cab	l	e	e.	
eza	os	z	pár	
de	ca	a	p	
jab	b	a	a	d
alí	ellos	c	o	s
as	tot	on	e	
o	alm	tr	ntr	
mó	ente	a	e	
la	b	sa	cerr	
cab	l	c	ados	
eza	an	abe	pá	
a	co	za	r	
l	s:	de	p	
l	lo	jab	a	
í	esp	alí	do	
pár	e	a	s	
pa	rab	l		
dos	a	l		
en	n.	l		
tr	¿y/o	í		
e	no	en		
cerr	lo	l		
a	es	o		
d	p	de		
o	e			
s				

Entonces: la obra propia como carroña (cuerpo muerto pero que genera vida), dispuesta y degradada a esa condición por el rechazo a la consagración y la estereotipia. El uso de la propia obra, que desde sus inicios tuvo cariz experimental, como materia y objeto de experimentación.

La impiedad sobre la forma, sobre la sintaxis y la estrófica, es un gesto destructivo y constructivo a la vez, que actúa a su vez como un **virus**. La biología define a los virus como parásitos intercelulares con información genética que necesitan de una célula huésped para sobrevivir, ya que tienen capacidad metabólica limitada. Cuando el virus libera su genoma en el citoplasma de una célula, aquél comienza a reproducirse.

El procedimiento formal de *Carroña última forma* es la invasión del cuerpo de los poemas y la puesta en funcionamiento de los mismos de manera diferente, defectuosa, acaso hacia su aniquilación (la ilegibilidad). Como un sistema viral, este procedimiento produce réplicas de sí con mutaciones inesperadas (las reescrituras); invade y parasita, es decir se aloja y libera su “genoma” en la estructura significativa y la economía de sentido del poema-huésped (ya sea éste un soneto de Quevedo o un párrafo de *Los siete locos*). Al reproducirse, es decir, al proliferar el procedimiento, el nuevo poema viral (infectado) atenta con un sabotaje patógeno que encamina al sistema huésped (el poemario, el compendio, la antología) a la descomposición, es decir, a la carroña (el cuerpo muerto que produce la “fauna cadavérica”).

Un procedimiento, entonces, de la descomposición (descomposición de la obra, del género, del discurso) cuyo aparato semiótico puede producir –como los sistemas virales biológicos, mediante la réplica de sí y el contagio– la desestabilización y el mal funcionamiento del cuerpo “sano”, sea éste el poema-huésped, la poesía como género y hasta el lenguaje como código. De allí esa retórica de la proliferación y la repetición, de lo discontinuado e incompleto que rezuma *Carroña última forma*, artífice y víctima a la vez de su sabotaje al sistema de la lengua.

§

Sobre esta escritura autodestructiva cabe una serie de especulaciones. Si nos apoyamos en el registro testimonial –lo que el autor evalúa al observar los recorridos de su obra– podemos confirmar que se ha alcanzado un límite con *Carroña última forma*: “Hay épocas, ¿me entendés? Yo me doy cuenta de que en lo mío hay épocas. Está la época del *Solicitante*, la experimentación, hasta llegar a *Carroña última forma*...” (Desiderio 2005). Cuando Lamborghini dice “hasta llegar”, refiere que esas palabras marcan un fin y un linde, que es el borde al que su trabajo experimental (lúdico, creativo e ideológico) supo llegar.

Hay un límite superado toda vez que los niveles de análisis -aspectos verbal, semántico y sintáctico (Todorov 2004)- y el repertorio de la retórica dejan de ser pertinentes –y hasta se vuelven obsoletos– en el análisis, la descripción y la interpretación de un texto. Pero más importante aún: el conflicto con casos así es que, en definitiva, hay que desechar u olvidar niveles y componentes que en el fondo están íntimamente relacionados con las leyes históricas de los géneros literarios, o incluso con la identidad de los tipos discursivos (Todorov 2004:104).³

Por otra parte, se presenta un conflicto con los grados de figuralidad (Todorov 2004). Existe una tipología y una terminología de tropos y figuras tradicionales, pero cuando una relación de palabras no puede ser clasificada en una figura, como ocurre en *Carroña última forma*, el trabajo retórico para describir esas relaciones verbales se ve cancelado, porque lo literario se fuga de la gramática. En otras palabras, el trabajo

³ **Tipo discursivo:** conjunto de propiedades del discurso literario (la poesía, la narrativa, la crónica, etc.). **Género:** modelo histórico. Tipo de existencia histórica concreta que participa en el sistema literario de una época.

crítico de nombrar y caracterizar las nuevas figuras de la retórica ensayadas por los textos de Lamborghini —especialmente figuras de forma— se torna imposible o al menos improbable, porque el lenguaje está pulverizado, reducido a escombros equivalentes a la mínima unidad oponible del sistema (el fonema). Su poética busca en *Carroña última forma* la inexpressividad por la autodestrucción.

Esa destrucción se da en distintos niveles. En un **primer nivel**, el más breve (una tirada de 240 versos aproximadamente [2001: 59–64]), los versos de arte menor alcanzan cierta regularidad (de tres a siete sílabas la mayoría). En un **segundo nivel**, los versos tienen la extensión de una palabra (2001: 77-78). Un **tercer nivel** trabaja con versos monosílabos y menos (sucesión de letras menor a la sílaba: “y/apl/as/t/a/apl/as/t/a.” [2001: 79]). **Cuarto nivel**: los versos tienen la extensión de un fonema y menos: un signo de puntuación (“l/a/f/a/r/s/a/l/l/i/r/i/c/a” [2001: 74]).

Por ende, se pone en cuestión el estatuto de “poético” de algunos textos. Dicho de otra manera: no podemos etiquetar como “poemas” a muchos textos de *Carroña última forma*.

Conclusiones

Cuán lejos llegó *Carroña última forma*, y cuáles eran los pasos que había que seguir. El reflujo experimental posterior a este libro tal vez obedezca a movimientos tentativos, *en la oscuridad*: “En el sentido de que no sabés a dónde vas. Rompiste con tus fórmulas y ahora hay una cosa desconocida, que vos no sabés. La hacés, pero no sabés explicar bien. Incluso le podés dar una fundamentación, no digo teórica, pero digamos..., eso está saliendo ¿no?” (Desiderio 2005). En el 2007, Lamborghini publicó el volumen *El jugador, el juego*, que implica un retroceso. Este libro tiene doce paratextos en los que fundamenta el abandono del camino que lo había llevado a los textos-carroña. En estas doce prosas hay también una revelación y una desazón: “¿cómo se sigue avanzando hacia eso que nos estaba esperando como algo nuevo y era lo mismo de siempre?” (2007: 12); hay también una desconfianza en el procedimiento de la reescritura, lo ve como algo agotado y explotado hasta el límite de sus posibilidades; el Modelo, confiesa, ha sabido resistir, y hasta vencerlo en algunas ocasiones... Lo que se resuelve en un consecuente desinterés por esa disolución de la forma que había alcanzado en *Carroña última forma*. Lo mismo indican sus libros posteriores: en *La risa canalla* y *Encontrados en la basura* campea un trabajo de regularidad y constancia a partir formas poéticas tradicionales (tercetos de endecasílabos y alejandrinos y tetrasílabos, respectivamente).

Si *Carroña última forma* demostraba la potencia entrópica de la evolución de su poética, el paso hacia atrás de *El jugador el juego* puede seguir la lógica de una operación para impedir el contagio descontrolado de una eventual mutación de su poética, es decir, la alteración y proliferación automática de su sistema retórico. Pero también puede ser una respuesta a la pregunta de cómo reconstruir el modelo: “estar a la intemperie, ahí, con el Modelo patas arriba, (surge) la pregunta: ¿cómo se arma ahora de nuevo?”.

Bibliografía

De Leónidas Lamborghini:

- (1972) *Partitas*. Buenos Aires, Corregidor
- (1980) *Episodios*, Buenos Aires, Tierra Baldía
- (1988) *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires, Sudamericana
- (1994) *Tragedias y parodias I*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme
- (1999) *Personaje en penehouse y otros grotescos*. Buenos Aires, Del Dock
- (2001) *Carroña última forma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- (2003) *Mirad hacia Domsaar*. Buenos Aires, Paradiso
- (2004) *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires, Paradiso
- (2006) *Encontrados en la basura*. Buenos Aires, Paradiso
- (2007) *El jugador, el juego*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- (2008) *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé
- (2008) [1971] *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Paradiso

Entrevistas:

- Desiderio J., Varela M. y Villa J. (2005). "Leónidas Lamborghini: Meditaciones del jugador", *Atmósfera. Revista Virtual de Poesía*, núm. 1, mayo
- Friera, Silvina (2008). "Yo era un monstruito", *Página/12*. 20/06
- (2006). "El poeta es alguien que le roba la palabra al silencio". *Página/12*. 14/12
- : "El concepto de perfección es algo paralizante". (2005). *Página/12*. 16/02
- Raimondi, Sergio (2007): "Leónidas Lamborghini, una entrevista", *Y sin embargo magazine*, núm. 17 <www.ysinembargo.com>
- Somoza, Patricia (2008). "La voz de un saboteador arrepentido" *ADNCultura*, 11/10
- Zapata, Miguel Ángel (s/f). "Entre la reescritura y la parodia". *Jornaldepoesia.jor.br*. <<http://www.elortiba.org/lambor2.html>>

General:

- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Benjamin, Walter (1989). "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus
- (1991). "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus
- (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus
- (1999). "Sobre algunos temas en Baudelaire", *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Barcelona, Taurus
- Baudelaire, Charles (1995). *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra
- Belvedere, Carlos (2000). *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*, Buenos Aires, Colihue

Cabañas, Teresa (2000). *A poética da inversao. Representacao e simulacro na poesia concreta*, Brasil, UFG Editora

Danto, Arthur (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.

Hegel, Georg (2007). *Lecciones de estética*, Madrid, Akal

Molle, Fernando (2001). "La reescritura permanente". Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 5–9.

Porrúa, Ana (2001) *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo

Todorov, Tzvetan (2004). *Poética estructuralista*, Barcelona, Losada

Anexo

(Leónidas Lamborghini, *Carroña última forma*, 2001)

-Co
mo
el
que
va
hab
lan
do
so
lo
por
la
ca
lle
trat
ando
de
en ten
der
se.

-co
mo
el
que
des
de
una
es
qui
na
a
la
o
tra
va
ha
bl
ando
con
él
mis
mo

(pág. 15)

-de
do.
te
cla.
m
ent
e.
-¿qu
é
h
ac
er?...

(pág. 28)

...na-
-di-
-e-
-sa
-le-
-de-
-la-
-vi-
-da-
-vi-
-vo-

(pág. 100)

:
-hu
y
en
do
po
r
deb
ajo
de
la
s
mes
as
rev
i
sad
oras
de
s
cri
bo
in
ver
os
ími
l
e
s
c
ur
v
as
ec
o
n
ó
m
i
ca
s
mit
ad
(pág. 57)